

# ANTIGUOS BAILES Y DANZAS MEDIEVALES EN LA ISLA DE MALLORCA. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA DOCUMENTACIÓN ESCRITA E ICONOGRÁFICA

XAVIER CARBONELL



Frescos Champassak. Museo de Mallorca. Carola

La danza tradicional mallorquina es, en general, el fruto de una evolución reciente. Aparte de ciertos bailes de diversión enraizados ya en el primer tercio del siglo XVIII —por ejemplo la *balanguera* o *balanguera* y las *contradanses*— y, especialmente, las danzas de figura —*Sant Joan*, *Àligues*, *Cavallets cotoners*, *Cossiers*, etc.— que siguen el modelo de prototipos arraigados en el Mediterráneo occidental entre los siglos XV y XVII, los bailes de pareja, exentos de la ritualidad y simbología cívica y reli-

giosa, siguieron unas pautas de evolución y/o substitución más veloces en el devenir histórico, fueron más drásticos en cambios de formas y estética y más sensibles a los avatares y vaivenes de las modas. En algunos momentos de la historia, concretamente en los años de los reinados de Carlos IV y Fernando VII, las transformaciones son tan profundas que puede hablarse de cambio de paradigma. La Guerra de Independencia marcó una especie de hito separador entre las tradicio-

nes heredadas del antiguo régimen y la popularización de nuevas expresiones coreográficas, corrientes estas últimas de clara raigambre peninsular y española. Fandangos, jotas, cotas, copeos, boleros, etc. triunfaron y se mestizaron con tal ímpetu, que borraron las antiguas prácticas y también su memoria. Hoy es difícil imaginar cuáles y cómo serían la mayoría de las danzas practicadas en Mallorca con anterioridad al último cuarto del siglo de las luces. ¿Cuál sería su morfología y qué pautas y perfiles coreográficos seguían? Sólo las tradiciones pitiusas de *Sa Curta* y *Sa Llarga* inducen a suponer unos paralelos mallorquines, igualmente limitados quizá, pertenecientes a un universo de bailes derivado de las renacentistas altas y bajas danzas —de las que sólo perduró musicalmente el testimonio documental de una *baixa* (baja) reutilizada por el histórico conjunto instrumental de los palmesanos *Ministrils de la Sala* (Massot, J. p. 429-432)—. Aunque el velo de la desmemoria, extendido a raíz de la implantación y popularidad insular del «fandanguismo», borró el recuerdo de unas seculares tradiciones, el conocimiento de la cultura coreográfica anterior al siglo XVI, gracias al estudio de diversas fuentes, es una reali-



Plato de Paterna, s. XIII-XIV. MNAC de Barcelona. *Ball de les dones*.

dad que emerge sutilmente iluminando las tinieblas del desconocimiento. Las noticias de bailes anteriores al año 1500 son numerosas, pero generalmente parcas en información precisa, son como destellos de luz en un oscuro e ignoto mar, indicios que permiten imaginar un cosmos bailable rico, variado, complejo y pleno de significaciones. Diversas son las fuentes que aportan información, que sumada y cruzada permite una cierta hermenéutica, fuentes diversas, que seguidamente describiremos y analizaremos, y que se concretan en diversos documentos escritos –crónicas, contratos, registros de contabilidad, inventarios testamentales, etc.–, en los testimonios literarios y también, en el reflejo plástico de ciertas imágenes iconográficas.

## LA DANZA DEL MURAL CHAMPASSAK

Conservados en el Museo de Mallorca, los murales Champassak –así llamados en referencia al último propietario y descubridor de los fragmentos pictóricos que habían decorado una estancia, quizá el salón

principal del noble palacio palmesano de Can Catllar des Llorer– fechados en el último cuarto del siglo XIII, presentan una singular escena musical al aire libre (árboles y pájaros que el pintor detalló así lo indican) (Carbonell, X., 2004 p. 19-21). Sobre unos frisos de cortinajes y losanges con señales heráldicas, el mural, fragmentado en dos segmentos correlativos, desarrolla una escena festiva dividida en una doble acción, quizá dos momentos temporales diferenciados. En el lado derecho un caballero, sobre una montura enjaezada adecuadamente para una justa o competición, permite a una dama que cuelgue un pañuelo o prenda en el extremo de la lanza. A la izquierda cuatro figuras, dos juglares tocando sendas *mandoras* o *guitarras* y dos damas danzando, un vívido instante o momento de celebración y fiesta fijado hábil y sintéticamente por el anónimo pintor. Los juglares, representados en plena acción instrumental y posiblemente también cantora, son dos músicos de sexo opuesto y los cordófonos que manejan presentan unas dimensiones y morfología idénticas. Las damas danzantes bailan a sus lados y exhiben unas maneras gestuales

muy parecidas. Así, frontalmente al espectador y con los brazos en posición elevada, marcan percutivamente el ritmo con unas sonajas o dobles crócalos o palos entre las manos. Esta imagen de música y danza es muy parecida, si bien más amplia, a un motivo plástico muy recurrente en el arte hispánico de aquel siglo, concretamente la asociación de juglar instrumentista y bailarina con palos o crócalos en las manos. Dicha asociación fue representada, por ejemplo, en un capitel del claustro de Santa María de l'Estany (Barcelona), en una pintura mural procedente de un desconocido castillo del Alto Urgel (Museo Nacional d' Art de Catalunya) y escenas parecidas pueden observarse también entre las miniaturas realizadas hacia 1275 en el Cancionero de Ajuda, en un capitel del portal norte de San Salvador de Egea de los Caballeros (Zaragoza) o de la puerta sur de Santiago de Agüero (Huesca), en el arco del portal de Hornaza (Burgos) y en las pilas bautismales de Rebanal de la Llantas y de Mahamud. Este mismo motivo icónico es relativamente habitual en vigas y placas ligneas de artesonados (considerados ambivalentemente románicos, góticos tempranos o mudéjares) castellanos, catalanes y aragoneses.

Las imágenes plasmadas en entornos religiosos poseen seguramente una carga más simbólica y alegórica que en la mayoría de las escenas situadas en marcos civiles y/o profanos donde éstos fueron probablemente reflejos plásticos de unos modelos reales convertidos en inspiración para las prácticas musicales representadas. Este carácter más «realista» es perfectamente perceptible en el mural mallorquín, donde el pintor plasmó narrativamente una escena acontecida, imaginada o quizá posiblemente recordada por el propio pintor, un instante para rememorar y, desde la fijación plástica, revivir, representación distantemente extrañada del universo de los símbolos. Las escenas del mural Champassak poseen el carácter y los perfiles propios de un



Haggadah de Sarajevo. Baile femenino.

momento de la vida cortés isleña coetánea. La danza representada, pues, retrató los gestos y movimientos de una praxis real, baile en el que las protagonistas seguían probablemente unas pautas coreográficas

doble de los juglares músicos representados y sus instrumentos permite imaginar y especular sobre el diseño y discurso musical realizado por los modelos reales, proceso compositivo desarrollado como una cinta

simultáneamente comunes, pero con una movilidad de desarrollo individualizada, es decir, con las mismas pautas, gestos, torsiones y desplazamientos, pero con un proceso singularizado en cada bailarina. Es difícil clasificar y dar nombre al baile reflejado en el mural, pero sus características, que combinan acción común con gesto subjetivo, lo sitúan posiblemente en el marco concreto de las Carolas, baile de vueltas según Pedrell, muy habitual entonces en las costumbres de la vida festiva cortés. La conjunción

melódica, monódica y heterofónica (la disposición en contrapunto doble, paralelo o divergente, era posible pero difícilmente probable) sobre la cual discurriría una duplicación vocal o una paralelización parapolifónica quizá en un segmentado diálogo alterno o antifonal. Esta apreciación musical deducida desde los contenidos del icono, refuerza la hipótesis de que la danza, a la que los músicos dan soporte sonoro, fuera una variante de las carolas que, como señalaba Margit Sahlin, aquello que las diferenciaba de las otras era que *une personne chantait avant avec la respension des autres*.

### LA DANZA DE LES DONES

En el año 1389 los jurados de la mallorquina villa de Alcudia contrataron al juglar Joan Desde para animar los festejos y celebraciones en los días sucesivos de San Jaime y Santa Ana. Según transmite un documento, Joan Desde fue «...qui toquà la trombeta a le densade de les dones lo jorn de Sant Jacme i aximateix l'endemà lo dia de Sent Anne...» (Mayol y otros p. 218-220). La mención a este baile, de nombre desconocido en otros documentos insulares e hispánicos, se repitió una segunda y última vez en Alcudia en el año 1399 y refiriéndose a otro



Llibre de les franquesses i privilegis. ARM Palma. Ball rodó.





Capitel de Can Vivot, Palma. *Ball rodó*.

músico, concretamente Jordi Salisardo, juglar de *caramella*. ¿Como sería esta *densade de les dones* (danza de las mujeres)? A pesar de la parquedad y laconismo de los documentos pueden extraerse y determinarse algunos perfiles caracterizadores, así pues, la *densade* sería un baile practicado al aire libre, desarrollado en calles y plazas, quizá reiteradamente siguiendo un circuito previsto, con sus desplazamientos y paradas, a la manera de tantos bailes festivos, ritualizados y figurativos —exactamente como los *Cossiers* que hoy en día aún sobreviven en diversas localidades insulares—. El plural del nombre (*les dones*) señala la presencia de varias danzantes. El vínculo expreso a dos festividades relevantes en el calendario cívico y colectivo de Alcudia y la repetición documentada a diez años de distancia conceden a esta singular danza un perfil cargado de ritualidad. La organización desde la autoridad ciudadana de los jurados y la praxis pública del baile le otorgaron seguramente un papel funcional claramente cívico y también un aprecio posiblemente popular.

La presencia de varias mujeres danzantes del baile de *les dones* a

primera vista podría relacionarse con la escena de danza protagonizada exclusivamente por féminas que exhibe el mural Champassak, pero no debe olvidarse un detalle nítidamente precisado en los documentos de Alcudia que lo desmienten, concretamente, el hecho que aquella *densade* se desarrollaba con la participación de un único músico, citado en los dos documentos, que es especialista en instrumentos aerófonos, de trompeta (Desde) y *caramella* (Salisardo), instrumentos radicalmente distintos de los

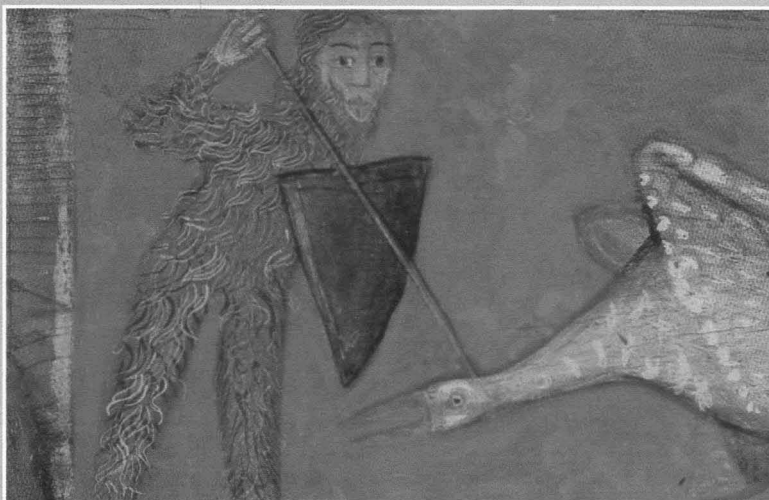
cordófonos representados en el mural y que además impedían al juglar la práctica simultánea del canto. Por estas razones es deducible que la *densade de les dones* no pertenece al marco propio de las carolas y de su desconocida coreografía es posible especular, por sus características funcionales y callejeras, que fuera realizada por un grupo no muy numeroso de danzantes, que trazarían figuras geométricas donde

se alternarían probablemente círculos, estrellas, espirales, retículas y movimientos en hilera simple o doble.

Tres imágenes del mismo siglo XIV pueden resultar ejemplarizantes por representar danzas con un absoluto protagonismo femenino, escenas plásticas desde las cuales se podrían hipotéticamente discernir algunos de los perfiles morfológicos que quizá poseyó la danza de Alcudia: en el ala norte del claustro de Santa María de Ripoll, tres capiteles relacionados presentan una escena singular de cuatro damas coronadas, con los brazos elevados formando un círculo, una danza que, en el conjunto escultórico, es acompañada por un variado grupo instrumental (laúd, arpa, órgano portátil, cornamusa, chirimía y crótalos); un segundo ejemplo lo forma el motivo decorativo de una gran fuente o plato fabricado en Paterna (Valencia) —pieza que forma parte de las colecciones del Museo Nacional d'Art de Catalunya— y donde el pintor desarrolló el círculo de una danza formada por catorce mujeres coronadas que, elevando los brazos, se cogen de las manos; la tercera imagen muestra también una danza realizada exclusivamente por un colectivo de mujeres, escena que forma parte de las miniaturas que



Convento de los franciscanos de Morella. Danza de la Muerte.



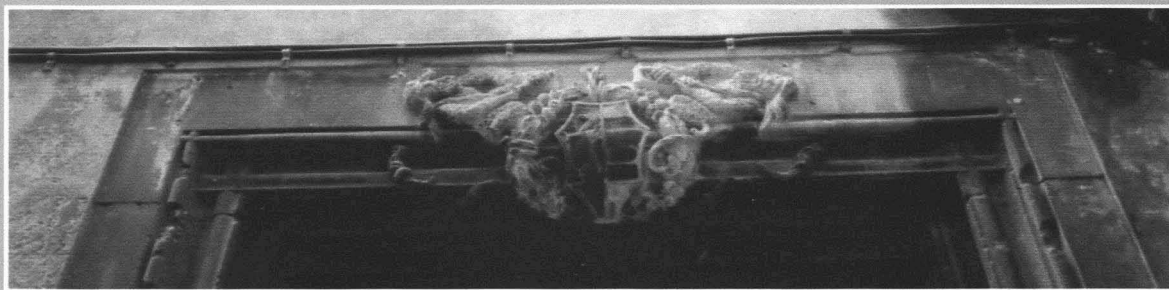
Fragmento de artesanado. Museo Diocesano de Vic. Caballero salvaje.

ilustran la extraordinaria Haggadah de Sarajevo —códice realizado en alguna escuela rabínica catalana o quizá mallorquina— representando la Danza de Miriam y donde el pintor retrató a cinco muchachas en hilera frontal respecto al observador, cogidas por las manos y siguiendo el ritmo percutido por otra mujer con un pandero de sonajas. Los perfiles de las tres danzas descritas coinciden esencialmente entre sí —danzantes exclusivamente femeninas, en dos casos coronadas, desarrollando coreografías en hilera de encadenamiento recto o formando un círculo—, aunque discrepan especialmente del acompañamiento musical. La morfología de estas danzas mostrada por sus imágenes pertenece al universo variado y múltiple de los llamados en aquel siglo *balls redons* o *rodons*, generalizados en la Europa latina —en la Corona de Aragón son numerosísimas las citas documentales e incluso han pervivido algunas composiciones entre las que destacan los tres *balls* del *Llibre Vermell*: «*Ballada dels goytxs de Nostra Dona en vulgar cathallan, a ball redon*», «*Cuncti simus, a ball redon*» y «*Stella splendens, ad trepidum rotundum*»— y mencionados puntualmente en documentos mallorquines coetáneos.

#### A BALL REDON AL DESNUDO

Una miniatura que retrata una insólita escena de baile fue plasmada decorando la base del f. 26v del *Llibre de les franqueses i privilegis del Regne de Mallorca* (códice nº 1 del Archivo del Reino de Mallorca de Palma). La representación, probable obra del pintor Joan Loert, fue realizada en los años treinta del trescientos (concretamente entre 1334 y 1339) y muestra una danza realizada al son de un músico de flauta de bisel y pequeño tambor de cuerpo cilíndrico, instrumentista situado a la derecha de una escena formada por siete personajes bailando. La hilera coreográfica de los danzantes presenta una posible segmentación en dos grupos, uno a la izquierda con cuatro participantes y el otro con tres y contiguo al juglar instrumentista. El grupo de los cuatro bailarines exhibe un movimiento en doble tensión hacia los dos extremos, unas múltiples posiciones de pies y piernas (alguna en clara flexión), los brazos elevados dándose mutuamente las manos en alternancia (la izquierda con la derecha del danzante siguiente y la izquierda de este con la derecha del tercero, etc.) y una alterna posición corporal respecto al observador, es decir, unos persona-

jes de frente y otros de espaldas. El otro grupo, el de tres, es quizá el fruto de una hábil observación pictórica que reproduce el instante en que el complejo enlace manual de los danzantes se ha roto, quedando dos aún enlazados entre sí y un tercero en el extremo, ya totalmente desplazado. Todos los personajes de la ilustración miniada exhiben desinhibidamente una desnudez absoluta que revela, en los genitales detallados, a tres danzantes masculinos; otros dos son, según indica la imagen, personajes femeninos y en los tres restantes, por postura o por cubrimiento escénico, su sexo queda oculto. La asociación instrumental de flauta de bisel o caramillo —*flabiol* o *fobiol* en el catalán de Mallorca— con el tambor —*tamborino*— es, en las artes plásticas mallorquinas, el primer testimonio de una praxis que será secularmente constante y que pervivirá hasta la actualidad en el marco de la música tradicional balear. Es probable que el desplazamiento de la danza representada formase una línea o encadenamiento recto con un movimiento de derecha a izquierda, o viceversa, pero es también factible la realización sobre un eje central de una cadena de desplazamientos radiales o en espiral. Las características que el pintor retrató en la miniatura sitúan la coreografía dentro del cosmos de los bailes circulares, los ya mencionados *ball redon*. La desnudez de los protagonistas de la imagen puede ser, probablemente, fruto de una carga simbólica hoy ignota, pero no es descartable que fuese una simple plasmación realista de la observación directa del pintor. En el segundo caso sería el reflejo de ciertas fiestas cortesanas desarrolladas al aire libre, en jardines y vergeles acotados intimistamente. La práctica «nudista» en ciertos bailes, festejos y baños por grupos mixtos no fue precisamente una costumbre infrecuente en los dos últimos siglos medievales como así dan testimonio algunas imágenes plásticas —por ejemplo, la escena representada por Cristoforo de Predis en el tratado de



Fachada de Can Vivot, Palma. Hombres salvajes como tenantes.

F. Gaffori *Practica musicae* (c. 1512), donde en un jardín rodeado de altas tapias se desarrollan varios ejercicios cortesés: baño en grupo, baile al son de tres cantores y una banda de cinco instrumentistas—. Sea como sea, tanto la imagen mallorquina como la del tratado de Gaffori presentan, desde el nudismo de sus protagonistas retratado con naturalidad y realismo, unos perfiles equívocos y ambivalentes, una oscilación entre dos polos simbólicos: la *nuditatis virtualis* (propia de la pureza y la inocencia) y *nuditatis criminalis* (propia de la carnal lujuria o de la vanidosa exhibición). Quizá esta posible impregnación alegórica de la miniatura fue heredada por dos imágenes, mallorquinas también, realizadas mucho más tarde, ya en los años de tránsito entre el mundo medieval y el renacimiento humanista. Así, dos pequeños capiteles —situados uno en el portal de la sacristía de Santa Eulalia y el otro, en un portal del patio del palacio Vivot, los dos en Palma— muestran en bajo relieve unas representaciones muy semejantes entre sí, concretamente unas escenas de danza practicada en pequeño grupo y formando una cadena en círculo. En estas dos representaciones, al igual que en la miniatura, los danzantes se muestran desnudos, peinados de la misma guisa y con una lozana juventud que en Can Vivot enlaza iconográficamente con los simbólicos y neoplatónicos *putti* y erotes.

### ¿MÍSTICO O BLASFEMO?

El portal gótico de la iglesia parroquial de San Miguel de Palma (obra realizada por Pere de Sant Joan en los últimos años del trecentos) ha conservado una inédita imagen de danza. Bajo el trono de la Virgen que preside y centra el conjunto escultórico del tímpano y en un plano perpendicular a la efigie mariana, en la cara inferior de la peaña del trono presenta un bajo relieve con los gestos agitados de una danza individual. El escultor retrató a un personaje con poblada y crespa barba y vestido con un hábito, una capucha le medio cubre la cabeza y unas largas mangas que superan ampliamente la longitud de los brazos le cubren las manos. Los gestos y posturas de este personaje, en un espasmódico rictus corporal donde la acción convulsa de brazos y manos y quizá en un giro en espiral, agitan los extremos de las mangas como batientes banderolas. La relación evidente entre la imagen del danzante y María entronizada inducen a suponer un carácter religioso a la escena o bien simbólico moralizante. ¿Una danza quizá vinculada a alguna forma de piedad, de mística o de culto?. Las referencias a la práctica de danzas en contextos religiosos y eclesiales más allá de ciertas acciones coreográficas paralitúrgicas no son infrecuentes en la tardía Edad Media, basta citar como ejemplo algunas miniaturas de las

Cantigas de Santa María, concretamente la n.º 5 del código escorialense, donde un grupo de fieles danzan en círculo cogidos de las manos, o la función bailable de algunas composiciones del *Llibre Vermell*, muy probablemente ejecutadas como danzas piadosas por los peregrinos del santuario mariano. Según Ramón Llull, la praxis musical y también de la danza podían situarse en dos categorías morales claramente diferenciadas, así, en el capítulo 118 del «*Llibre de la Contemplació de Déu*», una inclinada al vicio y vida pecaminosa y la otra dedicada a la loanza al amor y la bondad divina, inclinación esta última que para el filósofo mallorquín restaura la dignidad y el pleno sentido fundacional del arte sonoro. Entra en lo posible que el danzante (quizá un fraile) de San Miguel de Palma realizara un acto expresivo de alegría piadosa, alegría basada en la loanza divina o mariana —como defendía Llull— propia, difundida y vindicada por las primitivas corrientes franciscanas como praxis mística. Práctica de baile piadoso que Llull describe en el capítulo 76 del *Llibre de Blanquerna* donde, en una taberna llena de tahúres y goliardos, un juglar desarrolla una danza *a honor de nostra Dona*. Juglares y frailes danzantes, mística y piadosamente danzantes, que quizá fueron el fruto occidental y cristiano de una semilla islámica, heterodoxa y oriental. El mismo Llull, también en *Blanquerna*, constató este



fenómeno de trasvase místico-religioso: «...una vez, siendo papa, le refirió un sarraceno que tienen los sarracenos algunos hombres religiosos, y entre éstos son de ellos máspreciados los llamados *sufies* que con palabras de amor y ejemplos abreviados dan al hombre gran devoción...» (Vega, Amador, p. 186-187). La praxis musical sufí, eje central de esta corriente mística, con sus derviches danzantes y giróvagos, generó algunas imágenes donde los practicantes de los extáticos bailes son representados con una apariencia y posturas que incluyen los movimientos ondulantes de largas mangas totalmente paralelos a la imagen mallorquina descrita –por ejemplo, una de las miniaturas del *Diwan d’Hafiz*, libro conservado en el Museo de Damasco y realizado coetáneamente al relieve de Palma–.

El danzante situado reversamente y bajo los pies de María podría entenderse también desde un ángulo de significación opuesto a la lectura virtuosa y mística. Desde este otro punto de mira e interpretación, el baile frailuno correspondería a los malos usos musicales que Lull mencionó, quizá con una carga simbólica más perversa e incluso blasfema. En este caso la imagen derivaría de un modelo iconográfico, probablemente inspirado en ciertas prácticas teatrales, y muy difundido en la Europa septentrional y en el norte de la península itálica. Estos modelos representan escenas donde grupos de juglares y *sottiers* escarnecen y se burlan generalmente de las figuras centrales de la fe cristiana. Una imagen que presenta este carácter escatológicamente burlesco forma parte de un retablo con escenas de la Pasión, obra pictórica procedente del convento de las clarisas de Palma y actualmente conservado en las colecciones del Museo Diocesano de Mallorca (Carbonell, X., p. 38-39). Esta obra, que puede calificarse de maestra, fue realizada por un artista florentino o sienés de nombre desconocido en los últimos años del siglo XIII y muestra en la escena de



Danzante de San Miguel Palma.

la «Coronación de espinas» a un grupo de tres músicos y dos danzantes, uno contorsionista y el otro con largas mangas oscilantes. La escena presenta, quizá como en ciertas representaciones de misterios y paraliturgias teatralizadas, la burla al Salvador y a su pasión dolorosa, burla encarnada por un estamento como los juglares, para algunos encarnación del vicio, bajas pasiones y pecado. El relieve del fraile danzante podría ser una perduración, a pesar de la lejanía temporal –unos cien años– de un mismo concepto simbólico, en este caso una encarnación maligna vencida por la Madre y Jesús niño en la gloria celestial triunfante.

#### CABALLEROS SALVAJES

Diversas imágenes plásticas conservadas y también algunas desaparecidas, pero descritas documentalmente –iconos realizados en Mallorca dentro de un extenso ámbito temporal, concretamente entre la tercera década del siglo XIV y el segundo tercio del XVI–, retrataron a unos seres, humanos pero en el aspecto casi simiescos, en aquellos tiempos llamados generalmente «caballeros salvajes». Estos personajes, que estuvieron frecuente-

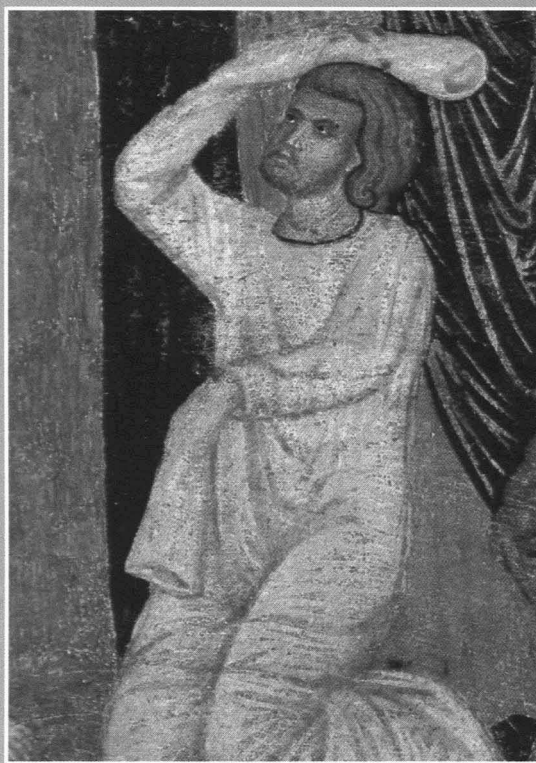
mente implicados en escenas, algunas con un fuerte carácter alegórico y también abstracto, simbólico y otras, realizadas en un marco más narrativo, literario, quizá un reflejo de ciertas praxis parateatrales y de danza representativa. La más antigua forma parte de una miniatura del citado *Llibre de franqueses i privilegis del Regne de Mallorca*, representación realizada en la página contigua a la danza en *ball rodó* descrita. La imagen muestra dos personajes desplazándose de derecha a izquierda, concretamente un caballero armado cabalgando al galope y seguido a pié por un simiesco «salvaje», también armado con escudo y lanza y exhibiendo una desnudez cubierta por una pilosidad general –desnudez y pelambrera que fueron la primera y principal característica que los identificó como a hombres o caballeros salvajes, en toda la extensión espacial y temporal de sus representaciones–. La miniatura mallorquina, primer ejemplo isleño de la presencia de este thopos o motivo simbólico y narrativo, no es, en el contexto de los reinos hispánicos, singular ni extraordinaria. Numerosos ejemplos pueden estudiarse en lo ancho de la Península Ibérica y como ejemplos podemos citar el fragmento de artesanado pin-

tado en los inicios del siglo XIV y conservado en el Museu Diocesà de Vic (Barcelona), donde se representó a un caballero salvaje armado (coraza y lanza) persiguiendo a una oca; otro caso contemporáneo formó parte también de la decoración de un techo artesonado procedente del castillo de Curiel de los Ajos (Valladolid) —hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (nº I. 50742)— y representa la lucha entre un salvaje (igualmente armado de lanza y escudo) y un caballero que cabalga sobre un ser híbrido. Las tres imágenes son coetáneas aunque lejanas entre sí, distancia espacial que no afecta a su unidad conceptual y a sus perfiles icónicos en la representación de los salvajes: desnudez; vello hirsuto en todo el cuerpo; participación en algún tipo de lucha; armados a la manera de caballeros —lanzas, escudos o «silvestres» mazas, clavos o garrotes. Estas características probablemente nacieron en imaginarios literarios como los hombres salvajes del Libro de Alexandre. La imagen de seres humanos, primitivos, selváticos y silvestres adquirió pronto una múltiple valoración simbólica, oscilante entre el ser representante de la naturaleza humana primigenia —salvaje, violenta, bárbara, incivilizada y brutal— a concentrar todo aquello dominado por la pureza, la inocencia y la nobleza en estadio originario, inclinación simbólica que en el siglo XV derivará iconográficamente a los caballeros salvajes a ser representados como los tenantes heráldicos por excelencia.

Muy tempranamente los caballeros salvajes, como «baile» o como entremés teatral, participaron en ciertas celebraciones y actos. Así, en el año 1234 son citados en las Constituciones de la *Pau i Treva* de Jaime I: «*nos nec aliquis....demus aliquid alieni jaculatori vel jaculatrici, sive solidatariae, sive militi salvatge*». Carácter de representación juglaresca frecuentemente repetida desde 1300 (Constitución de la Universidad de Lleida); 1373 en Valencia (entrada de Mata d'Armagnac,

mujer del infante Juan) donde salieron «*vint homens salvatges de diverses maneres de armes salvatges*» (Llompарт, G., 1977, p. 88-89); 1382 en Zaragoza, en unas fiestas de coronación real y donde participaron en los actos callejeros una nutrida banda de salvajes y en el banquete algunos juglares «vestidos como salvajes» escenificaron una lucha-danza; 1424 en Barcelona (Llompарт, G., o.c.) donde los caballeros salvajes participan en la procesión del Corpus Christi. ¿Danza, teatro?, las escenificaciones juglarescas de salvajes perduraron hasta los años centrales del siglo XVI.

En Mallorca otras citas documentales confirman la presencia de caballeros salvajes posteriores a la miniatura del *Llibre de Franqueses*, al menos igualmente en concepto o imagen. Así, algunos inventarios de mobiliario dan fe de la presencia, en ciertos domicilios urbanos isleños, de pinturas u otras manifestaciones icónicas con representaciones —generalmente textiles pintados— de tales seres, imágenes inventariadas en 1470 (Llompарт, G., 1977 p. 89), 1490 (Barceló, M./ Ensenyat, G., p. 133) y 1509. La presencia de imágenes de salvajes en diferentes ambientes domésticos es un claro testimonio en tierras baleares de una cierta popularidad de aquellos personajes mitológicos, quizá una transferencia plástica con una doble significación para sus comitentes y propietarios, concretamente la de imagen simbólica, literaria o alegórica y la de proyección recordatoria de



Retablo de la Pasión. Museo Diocesano de Palma. Juglar danzante.

emociones vividas en las fiestas urbanas. Probablemente, la imagen heráldica presente en un ventanal de la fachada del palmesano palacio Vivot, donde un escudo nobiliario es sostenido por la esforzada acción de dos hombres salvajes que actúan de tenantes, cierra el ciclo histórico y evolutivo de unas representaciones que, en su conjunto, fueron el testimonio de lo enraizado que estuvo en la mayor de las islas Baleares un concepto, un mito, una simbología y una imagen casi invariable en sus trazas principales a lo largo de su ámbito temporal. Probablemente las imágenes mencionadas fueron, más allá del seguimiento a unos tipos o patrones iconográficos difundidos por ciertas modas plásticas, un reflejo de unas lecturas, la proyección en imagen de unos relatos de amplia difusión, como el mencionado Libro de Alexandre, y más tardíamente, ya en tiempos de las ediciones impre-



sas, obras —que incluyen además del relato, varias ilustraciones de salvajes— como las diversas impresiones de la *Cárcel de Amor* (Barcelona 1493 y Burgos 1496) (Fraxanet, M. R., p. 429-482) y las múltiples del *Libro de las Suertes* (Valencia 1515, 1528 y 1573) (Esteban, J. F., p. 371-374). La presencia de caballeros salvajes en ciertas celebraciones públicas bien documentadas en centros urbanos de la Corona Aragonesa y a pesar de la ausencia de documentación sobre la realización de actos semejantes en Mallorca, no es descartable suponer que algunas de las imágenes insulares de salvajes fuesen también un reflejo plástico de acciones juglarescas, claramente semejantes a las de las ciudades peninsulares. Quizá, en ciertas manifestaciones festivas callejeras o en la procesión del Corpus Christi de Palma, fiesta esta última tan proclive a imitar e incorporar los entremeses y máscaras previamente experimentadas en eventos seme-

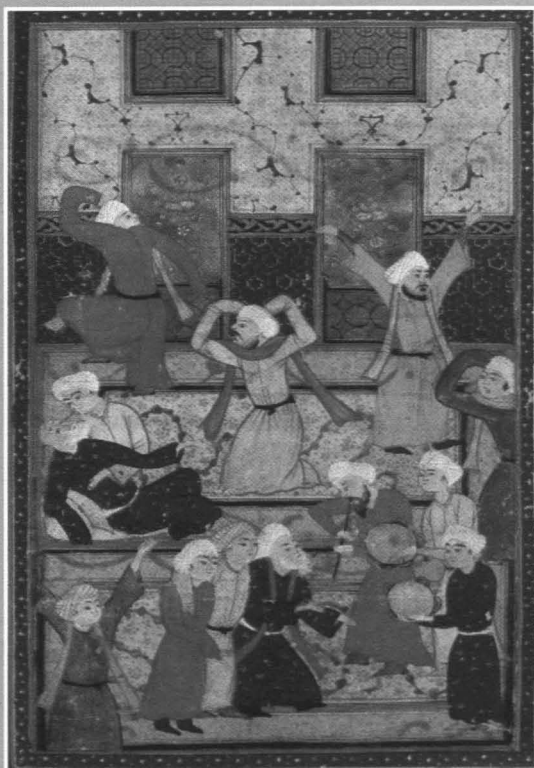
jantes de Valencia y Barcelona, algunos grupos de juglares representaron y encarnaron a los caballeros salvajes, como acción teatral o como acto de paradanza —en un baile probablemente reducido a la mínima organización y casi sin pautas coreográficas—. En el caso de ser acertada esta hipótesis, algunas de las iconografías conservadas, así como las desaparecidas pero citadas documentalmente, serían fijaciones plásticas que memorizarían visualmente aquellas extintas prácticas.

## LA REPRESENTACIÓ DE LA MORT

La danza en la Mallorca medieval fue una práctica habitual en el desarrollo de algunos actos paralitúrgicos. Gabriel Llopart documentó (1984) una danza de los santos Juanes en la Seo palmesana detallada en las consuetas catedralicias de *sanctis* y de *sagristia*, danza repre-

sentativa que fue génesis u origen de los actuales bailes de *Sant Joan Pelós* como el de Pollença y el de Felanitx o de la figura no danzante del *Homo des bè* de Ciutadella (Menorca). Similares tránsitos entre la liturgia y el entremés callejero originaron otras tradiciones como las dos *Águiles* de Pollença, que forman parte integrante e imprescindible junto a la figura enmascarada del *Sant Joan Pelós* del cortejo procesional del Corpus. Los orígenes de otros entremeses o bailes de figura mallorquines como los bailes de

*Cavallets cotoners* y de *Cossiers* remontarían también a los últimos tiempos medievales —aunque la primera constancia de su práctica, documentalmente remonta al siglo XVI— paralelamente y sincrónicamente a bailes con el mismo nombre y morfología documentados en Cataluña y Valencia desde el siglo XV. El carácter psicomáquico de *cossiers* y caballitos sitúa a estas prácticas en un marco más profano, alegórico y teatral desde donde emergieron como símbolo trágico de los conflictos, las confrontaciones entre el bien y el mal, la vida y la muerte, virtud y vicio, cristianos y sarracenos, etc. En un marco conceptual parecido nacieron las llamadas danzas de la muerte, donde el destino trágico de los humanos, fuera cual fuera su oficio o dedicación, sus virtudes o pecados, acaba siempre rendido por la acción definitiva de la Parca. La muerte victoriosa fue un tema ampliamente presente en la iconografía europea desde el siglo XII, especialmente las representaciones de «los tres vivos y los tres muertos» (Baltrusaitis, J., p. 236-240). Paralelamente nacieron, como comentario y ampliación de las imágenes macabras, numerosos textos —Baudoin de Condé (c. 1275), Nicolás de Margival (s. XIII), etc.—. Quizá con un origen remoto en la corte mongola de Khanbaliq —instalada desde 1264— que promovió la expansión del lamaísmo con sus danzas y representaciones «macabras», las danzas de la muerte orientales probablemente tuvieron una difusión hacia occidente de la mano de grupos de frailes franciscanos establecidos misionalmente en aquella ciudad (Baltrusaitis, J., o.c.). Tuvieran o no un origen y modelo oriental, las danzas de la muerte occidentales nacieron con seguridad en el marco de las comunidades franciscanas y sus prácticas predicadoras. Según palabras de Jurgis Baltrusaitis «los misterios representados en las iglesias parecen tener las mismas afinidades con las danzas lamaicas» y de la prédica ilustrada con una teatralización nacieron los perfiles característicos de las danzas de la muerte: «un monje-



Miniatura de Diwan d'Hafiz. Museo Nacional de Damasco. Derviches.

mendigo había hecho ilustrar sus palabras sobre la muerte con escenas vivas. Ante su púlpito, actores envueltos en sudarios atrapaban a los figurantes vestidos de reyes, sacerdotes, soldados y labriegos ...».

La muerte victoriosa fue profusamente representada en el universo hispánico, iconográfica y teatralmente. Sus imágenes estuvieron presentes, no solo en contextos religiosos, sino que también formaron parte de las decoraciones domésticas. Los iconos domésticos de la muerte han sido documentados en Mallorca en diversos inventarios testamentales —por ejemplo «*un drap (lienzo) en lo qual era pintada la Mort*» (Llompert, G., 1977 p. 89). En los reinos hispánicos los triunfos de la muerte se polarizaron entre las manifestaciones exclusivamente iconográficas —el encuentro de los tres muertos— y las representaciones teatrales —como la danza macabra (Español, F.). En un ámbito ambivalente quedan las infrecuentes, plásticas o teatrales, representaciones de la muerte cazadora —como la escena representada en el banquete de coronación del rey Fernando de Antequera, realizado en Zaragoza en el año 1414 (Massip, F., p.423)— y las escenas danzadas alusivas a la finitud del tiempo y el destino inevitable del retorno al polvo —como el baile que aún es practicado en Vergés (Girona) y el desaparecido a fines del siglo XVIII en Selva del Camp (Tarragona)—. En el siglo XV se registraron tres tempranas versiones textuales hispánicas de la danza macabra: la *Danza General* (1400), la *Dança de la Muerte* (1400) y más tardíamente la *Dança de la Mort*, esta última, traducción o adaptación de un texto francés elaborada por Pere Miquel Carbonell (Español, F.). Entre la colección de piezas teatrales del mallorquín «Manuscrit Llabrés» —hoy conservado en la Biblioteca de Cataluña (ms. 1139), cuaderno formado por 233 folios en los que Miquel Pasqual, presbítero de Búger, copió entre 1598 y 1599 cuarenta y nueve obras teatrales (44 en catalán y 5 en castellano)— destaca

una *Representació de la Mort* (Massip, F., p. 42) probablemente redactada en el siglo anterior a la copia. En la *Representació* como en los textos de las Danzas se establecen múltiples diálogos entre la Muerte y personajes como reyes, comerciantes, cortesanos, clérigos y otros representantes de diversos estamentos y oficios, diálogos que terminan siempre con la victoria del personaje esquelético central. Esta composición teatral mallorquina es el testimonio, al menos en su versión dialogada, de la praxis de la danza de la muerte en la isla. Posiblemente su escenificación incluyó en sus orígenes una conclusión danzada que encadenaba a todos los actantes formando una hilera lineal o circular —*ball redon*— exactamente similar a la imagen pintada en la Sala Capitular del Convento de Sant Francesc de Morella (Castellón), escena representada donde hombres y mujeres —un papa, un rey y una reina, un obispo o abate, entre otros personajes— danzan alrededor de un cadáver en proceso de descomposición. El fresco de Morella, datado en el último tercio del siglo XV, es posiblemente coetáneo a la *Representació* mallorquina y presenta además, un fragmento musical en notación cuadrada («gregoriana») y en adaptación contrafactual con texto en catalán del incipit latino y con grafía mensural del virelai del Llibre Vernell *Ad mortem festinamus* (Gómez Muntaner, M. C.). El virelai de Montserrat es con seguridad la obra más antigua conservada del género de las danzas de la muerte (Gómez Muntané, M. C., 1990). La perduración del virelai monseratino hasta fines del siglo XV en el ámbito de la Corona Aragonesa, como da testimonio el mural franciscano de Morella y su vínculo a una práctica teatral y de danza, permite especular que en obras no lejanas en el tiempo ni en la geografía como la *Representació* del Manuscrit Llabrés, utilizaron en su puesta en escena original, la misma composición musical, un virelai seguramente popular y ampliamente conocido y divulgado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGLÉS, H., *La Música a Catalunya fins al segle XIII*. UAB Barcelona 1988.
- BALTRUSAITIS, J., *La edad media fantástica*. Madrid 1983.
- BARCELÓ, M./ ENSENYAT, G., *Els nous horitzons culturals a Mallorca al final de l'edat mitjana*. Palma 2000.
- CARBONELL, X., *La imatge de la música en les Illes Balears*. Palma 2004.
- ESPAÑOL, F., *Lo macabro en el gótico hispano*. A: Cuadernos de Arte español n.º 70, Madrid 1992.
- ESTEBAN, J. F., *Tratado de Iconografía*. Madrid 1990.
- FRAXANET, M.<sup>a</sup> R., *Estudio sobre los grabados de la novela «La Cárcel de Amor» de Diego de San Pedro*. A: Estudios de iconografía medieval española, U.A.B., Barcelona 1984.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. C., *El Llibre Vermell de Montserrat cantos y danzas*. Hospitalet de Llobregat 1990.
- GÓMEZ MUNTANER, M. C., *Llibre Vermell*. A: CDM 0201 Licanus S.L.. Capella de Ministrers 2001.
- LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*. v. II, Palma 1977.
- LLOMPART, G., *La danza religiosa de Sant Joan Pelós en las Islas Baleares*. A: Entre la historia del arte y el folklore. Folklore de Mallorca, folklore de Europa. Palma 1984.
- MASSIP, F., *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelona 1992.
- MASSOT, J., *Cançoner musical de Mallorca*. Palma 1984.
- MAYOL, A., ROTGER, J., VALLCANERES, F., *Antropología de la festa i la música a Alcúdia a la baixa edat mitjana*. a: III Jornades d'Estudis Locals, Alcúdia 2004.
- PEDRELL, F., *Diccionario Técnico de la Música*. Valencia 1992.
- SAHLIN, M., *Etude sur la carole médiévale*. Upsala 1940.
- VEGA, A., *Ramon Llull y el secreto de la vida*. Madrid 2002.